



Steve Reich
Pierre Bibault | guitar



1. Nagoya Guitars for two guitars 4'58

2-4. Electric Counterpoint for live guitar and tape 14'50

5. Electric Guitar Phase for live guitar and tape 17'57

6. Clapping Music for two performers 5'13

Pierre Bibault plays on a Fender Telecaster Custom Shop guitar, 1952 Limited Edition, 2019 reissue; and a Fender Deluxe Reverb '65 Reissue amp.

Recorded at studio A Bolt from the Blue, Paris, May–June 2021.

Mixed and mastered at Studio Sequenza by Thomas Vingtrinier, Montreuil, July 2021.

Label manager: Maël Perrigault

Producer: Benoit D'Hau

Cover photo: Catherine Peillon

Artist photo: Manuel Braun

NOTICES ORIGINALES DES ŒUVRES

Nagoya Guitares

(transcription de *Nagoya Marimbas*, composée en 1994)

Durée : 5 minutes

Version pour guitare : David Tanenbaum (1996)

Création : le 21 décembre 1994, au Shirakawa Hall de Nagoya (Japon)

Éditeur : Boosey & Hawkes

« *Nagoya [Guitars]* (1994) est assez similaire aux pièces que j'ai composées au cours des années 1960 et 1970, en cela qu'on y entend des motifs répétés, joués par les deux [guitares], déphasées d'un ou plusieurs temps, ce qui crée une série de canons stricts à deux parties. Toutefois, ces motifs sont plus développés mélodiquement, changent fréquemment, et aucun n'est répété plus de trois fois, comme j'ai pu le faire dans mes pièces récentes. Cette pièce est aussi considérablement plus difficile à jouer que mes pièces antérieures, et requière deux interprètes virtuoses. »

Steve Reich,
traduit de l'anglais par Jérémie Szpirglas

Electric Counterpoint (1987)

Durée : environ 15 minutes

Création : le 5 novembre 1987 à la Brooklyn Academy of Music de New York (Etats-Unis) par Pat Metheny

Éditeur : Boosey & Hawkes

« *Electric Counterpoint* (1987) est une commande du Festival Next Wave organisé par l'Académie de musique de Brooklyn, pour le guitariste Pat Metheny. La pièce a été composée au cours de l'été 1987. C'est la troisième d'une série de pièces (après *Vermont Counterpoint* en 1982 pour le flûtiste Ransom Wilson et *New York Counterpoint* en 1985 pour le clarinettiste Richard Stolzman) qui voient toutes un soliste se confronter à une bande préenregistrée de lui-même. Dans *Electric Counterpoint*, le soliste préenregistre pas moins de 10 parties de guitares et 2 parties de basse électrique, avant d'interpréter la 11^e et dernière guitare, en direct, avec la bande. Je voudrais remercier Pat Metheny de m'avoir montré comment améliorer la pièce, notamment en l'adaptant au langage idiomatique de la guitare.

Electric Counterpoint est en trois mouvements — rapide, lent, rapide — joués l'un après l'autre sans pause. Le premier mouvement, après une section introductive cadencée au cours de laquelle sont posées toutes les harmonies du mouvement, revisite un thème emprunté à une musique pour cor d'Afrique Centrale, dont j'ai pris connaissance grâce à l'ethnomusicologue Simha Arom. Le thème est reproduit par huit voix en canon et, tandis que les deux dernières guitares et les basses jouent des harmonies pulsées, le soliste joue les motifs mélodiques générés par l'entrelacement contrapuntique des huit guitares préenregistrées.

Le deuxième mouvement divise le tempo de moitié, change de tonalité, et introduit un nouveau thème, repris doucement par un canon de neuf guitares. Là encore, deux autres guitares et deux basses fournissent la trame harmonique, tandis que le soliste met en avant les motifs mélodiques générés par la toile contrapuntique globale.

Le troisième mouvement revient au tempo original, ainsi qu'à la tonalité de départ, et introduit un nouveau motif en ternaire. Après avoir bâti un canon de quatre guitares, deux guitares basses entrent soudain pour appuyer le rythme ternaire. Le soliste introduit alors une nouvelle série d'accords qui sert de base à un nouveau canon de trois guitares. Quand tous ces processus se terminent, le soliste revient aux motifs mélodiques générés par le contrepoint global, quand les basses soudain changent à la fois de tonalité et de mètre, alternant entre *mi* mineur et *si* mineur et entre du 3/2 et du 12/8, au point qu'on entendra d'abord trois groupes de quatre doubles-croches puis quatre groupes de trois doubles-croches. Cette alternance rythmique et tonale s'accélère rapidement, jusqu'à ce que les basses s'effacent et que les ambiguïtés se résolvent enfin en 12/8 et *mi* mineur. »

Steve Reich,
traduit de l'anglais par Jérémie Szpirglas

Electric Guitar Phase

(transcription de Violin Phase composé en 1967)

Durée : environ 15 minutes

Version pour guitares : Dominic Frasca (2000)

Création : pour violon et bande magnétique, 1967, The New School, New York (États-Unis), par Paul Zukofsky

Éditeur : Boosey & Hawkes

« Vers la fin de l'année 1967, j'ai pris clairement conscience de la quantité de motifs mélodiques générés par la combinaison de deux ou plus instruments identiques jouant le même motif répété, déphasés entre eux d'un temps ou plus.

En écoutant la répétition des multiples parties [d'*Electric Guitar Phase*], on peut entendre d'abord les basses former un ou plusieurs motifs, après quoi on remarque que les notes aiguës en forment d'autres, puis celles dans le médium peuvent sembler se joindre aux graves pour en former d'autres encore. Tous ces motifs sont réellement présents ; ils sont créés par l'entrelacement de deux, trois ou quatre [guitares électriques] jouant toutes en même temps un même motif répété, avec des différences de phase entre [elles]. Puisque c'est l'attention de l'auditrice•eur qui détermine en grande partie lequel de ces motifs résultants elle ou il entendra à chaque instant, ces motifs peuvent être compris comme des effets secondaires psycho-acoustiques de la répétition et des déphasages. Quand je dis qu'il y a dans ma musique plus que ce que j'y ai mis, je parle avant tout des motifs ainsi générés.

Certains de ces motifs générés se détachent plus que d'autres, ou deviennent plus évidents à partir du moment où on les « pointe du doigt ». Ce processus de pointage de doigt peut passer par le doublement d'un de ces motifs préexistants par un même instrument. Le motif est d'abord joué doucement, pour gagner ensuite en volume jusqu'à surnager à la surface de la musique puis, en descendant en volume, se fondre graduellement dans la texture globale, tout en restant audible. L'auditrice•eur devient ainsi conscient•e d'un motif de la musique susceptible d'éveiller son oreille à un autre, et un autre encore, tous sonnante simultanément dans une texture globale en mouvement. »

Steve Reich,

traduit de l'anglais par Jérémie Szpirglas

Clapping music (1972)

Durée : entre 3 et 5 minutes

Création : le 27 avril 1973 à la New York University (États-Unis) par Russ Hartenberger et Steve Reich

Éditeur : Universal Edition

« Vers la fin 1971, j'ai composé *Clapping Music* mu par le désir de créer une pièce de musique qui n'exigerait aucun instrument de musique au-delà du corps humain. Je l'ai d'abord envisagée comme une pièce jouant sur les déphasages, mais cela s'avéra assez inadéquat, puisque cela suppose une difficulté dans le processus musical (le déphasage), mal adaptée à un mode de production sonore aussi basique. La solution est de « fixer » un des deux interprètes, en le faisant répéter imperturbablement le même motif de base d'un bout à l'autre de la pièce, tandis que le second se déplace abruptement, après un certain nombre de répétitions, de l'unisson à un temps en avance, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il revienne à l'unisson avec son partenaire. La différence entre ces changements soudains et les déphasages graduels de mes autres pièces est que, avec les déphasages, on peut entendre un même motif s'effacer de lui-même à mesure que les temps forts de chaque partie s'éloignent de plus en plus les uns des autres, tandis que les changements soudains créent ici le sentiment d'une série de variations de deux motifs différents, dont les temps forts coïncident. Dans *Clapping Music*, il peut être difficile d'entendre que le deuxième interprète est, en réalité, toujours en train de jouer le même motif que le premier interprète, en partant d'un endroit différent du motif. *Clapping Music* marque la fin de mon recours aux processus de déphasage graduel. »

Steve Reich, *Writings about Music*,
traduit de l'anglais par Jérémie Szpirglas

ENTRETIEN AVEC PIERRE BIBAULT, PAR JÉRÉMIE SZPIRGLAS, À PROPOS DE CE DISQUE

J.S : Vous jouez de la guitare, un instrument qu'on n'associe pas immédiatement à la musique de Steve Reich. Sachant cela, comment est né ce disque monographique ?

P.B : D'abord, j'aime cette musique. Je l'ai découverte sur le tard, je l'avoue, grâce à l'un de mes professeurs à l'université Paris 8, en 2003. Depuis, plus je l'écoute, plus je creuse, plus je suis impressionné par sa richesse. À bien des égards, je ne comprends pas qu'on ait pu la qualifier de « minimaliste » : bien au contraire, pour moi, c'est plutôt une musique « maximaliste ». Certes, le matériau musical de base, avec lequel il compose, est minimal, mais la façon dont il le manie, et sans parler du résultat, est d'une richesse confondante, avec toutes ces couches sonores qui se superposent, légèrement décalées, selon des déphasages immédiats ou subreptices, faisant soudain émerger des rythmes, des textures...

Pour tout dire, je mûris ce disque depuis au moins trois ans. Le programme est clair dans ma tête depuis un moment, mais je l'avais un peu mis de côté pour me consacrer à d'autres projets avant d'y revenir. Jusqu'à l'an dernier et le premier confinement. D'un coup, nous nous sommes trouvés collectivement bloqués dans une boucle temporelle étendue, inexplicable. Revivant chaque jour la même journée ou presque, j'ai soudain repensé à *Electric Counterpoint*, avec cette envie de me réinscrire dans le temps et dans le vivant. J'ai donc repris la partition et, comme l'ont fait bien d'autres musiciens à la même période, j'ai réalisé une vidéo de confinement.

Il existe deux versions d'*Electric Counterpoint* : l'une pour guitare électrique et bande magnétique — la bande étant préenregistrée par le soliste, qui superpose les guitares et les basses pour créer un ensemble avec lequel il s'accompagne ensuite durant l'exécution de l'œuvre ; l'autre, plus tardive, pour ensemble de guitares et basses électriques (avec une partie de guitare principale). L'idée,

dans le contexte du confinement, a donc été d'enregistrer le premier mouvement qui me semblait tout autant suspendu dans le temps que la période que nous vivions. J'en jouais moi-même toutes les parties. Le résultat, diffusé sous forme de vidéo sur YouTube, a attiré l'attention et France Musique m'a invité à jouer l'œuvre dans son intégralité lors de son festival d'été. C'est en enregistrant la bande d'accompagnement des deux autres mouvements que je me suis dit que le moment était venu de concrétiser le projet d'un disque complet autour de la musique de Steve Reich pour guitare.

J'en ai alors repensé le programme, avant de le faire valider par Steve Reich lui-même.

J.S : *Electric Counterpoint* est effectivement destinée à la guitare électrique, mais les autres œuvres que vous interprétez sur ce disque monographique sont à l'origine composées pour d'autres instruments (le violon et le marimba) : quelle est la place de la guitare et plus particulièrement de la guitare électrique dans l'œuvre de Steve Reich ?

P.B : En réalité, même *Electric Counterpoint* n'est pas composée pour une guitare électrique, mais pour une guitare électroacoustique, c'est-à-dire une guitare acoustique, tendue de cordes en acier, avec une belle caisse de résonance (ce que n'a pas une guitare électrique), que l'on peut brancher si l'on veut. Et il n'y a effectivement pas d'autre œuvre de Reich qui mette autant en avant la guitare électrique.

Depuis une quinzaine d'années, celle-ci fait cependant son apparition, ainsi que la basse électrique, au sein d'ensembles : dans *2x5* (2009, avec 4 guitares électriques et de basses électriques), *Pulse* (2019, avec seulement une basse électrique) et *Radio Rewrite* (2015, une guitare et une basse électriques).

J.S : Steve Reich s'inscrit à bien des égards dans une tradition occidentale classique de l'écriture musicale,

ce qui explique sans doute qu'il préfère les instruments acoustiques typiques de l'orchestre symphonique — et aussi pourquoi ses travaux avec synthétiseur ou électronique relèvent en général d'une démarche très artisanale, « low-tech » dirons-nous (des échantillons mixés, mais la plupart du temps non traités). Comment expliquez-vous son intérêt très ponctuel pour votre instrument ?

P.B : Je n'ai que des hypothèses. J'ai le sentiment que c'est un compositeur extrêmement exigeant, qui a en outre une vision très claire des instruments et des instrumentistes. Peut-être est-ce tout simplement une affaire de rencontres : rencontre avec Pat Metheny, par exemple, qui donne naissance à *Electric Counterpoint* en 1987. Plus récemment, je crois qu'il a été touché par sa rencontre avec les membres du groupe Radiohead, ce qui l'a amené à écrire *Radio Rewrite*, inspirée par des chansons du groupe.

J.S : Comment approche-t-il l'instrument lorsqu'il s'y intéresse effectivement ?

P.B : Je ne pense pas que son écriture pour la guitare électrique soit véritablement spécifique. Il a cependant une manière incroyable d'exploiter les différents timbres de l'instrument, selon le registre dans lequel on le joue. C'est particulièrement audible dans *Electric Counterpoint* : le contrepoint est le résultat de superpositions de guitares (jusqu'à onze, dont une principale) et deux basses, et il n'y a pas du tout besoin de forcer la partie principale pour la faire surnager au-dessus de l'ensemble : par le timbre spécifique qu'elle a, simplement parce qu'elle joue dans le registre où elle joue, sa ligne ressort naturellement. Et c'est valable aussi dans la manière dont il tisse ses textures. Je m'en suis aperçu en l'enregistrant.

J'ai été obligé, en effet, d'enregistrer une partie après l'autre, et, au fil du processus, on s'aperçoit que chaque partie prend exactement sa place dans l'ensemble, sans même avoir besoin de réajuster l'équilibre au mixage,

jusqu'à produire ces couleurs onduyantes. Si on en retire une, ça ne fonctionne plus. À cet égard, cette écriture est incroyable. Elle relève de l'orchestration et témoigne d'une connaissance profonde de la nature du son instrumental.

C'est d'ailleurs un sacré défi à l'enregistrement : la mise en place doit être absolument parfaite pour que les couleurs apparaissent.

J.S : Pourquoi avoir décidé de jouer les autres pièces dans des transcriptions pour votre instrument ? Si elles ne lui sont pas destinées, n'aurait-il pas mieux valu les laisser de côté ? En quoi est-ce pertinent ?

P.B : Je n'en ai pas réalisé moi-même les transcriptions, j'ai préféré prendre les versions déjà transcrites par David Tanenbaum pour *Nagoya Guitars* et par Dominic Frasca pour *Electric Guitar Phase*. Ces versions ont été travaillées avec Reich, qui les a ensuite validées pour édition, enregistrement et performance. David Tanenbaum, avec qui je suis en contact depuis plusieurs années, m'a dit qu'il lui avait fallu revenir à la charge plusieurs fois et que, en retour, Steve Reich lui avait fait des demandes très précises sur la partition avant de donner son accord. C'est une étape importante — pour ne pas dire indispensable — dans la vie d'une transcription d'une œuvre écrite que de se voir validée par son compositeur - ou sa compositrice. Il me semble que cela lui donne la valeur d'une œuvre écrite originellement pour la guitare.

Pour revenir à votre question, plusieurs raisons ont motivé ce choix : d'abord, j'ai le sentiment que cette musique vit différemment avec mon instrument, et j'avais envie de le faire entendre. Ensuite, si la guitare électrique ne manque pas de pièces à jouer, la plupart des compositeurs en produisent une ou deux, rarement plus. Je ressens depuis longtemps le besoin d'enrichir encore notre répertoire. J'avais de surcroît envie de défendre mes propres versions de ces œuvres, ainsi transcrites. La transcription de *Nagoya Marimbas* de David Tanenbaum est d'ailleurs destinée à un duo de guitares acoustiques à cordes en nylon (ce qu'on

appelle la « guitare classique »). C'est donc ici une toute première version pour duo de guitares électriques.

Enfin, je voulais travailler l'œuvre de Steve Reich à la fois comme une musique occidentale de tradition écrite (ce qu'elle est), mais aussi comme une musique qui dégage un groove omniprésent, presque hallucinant.

J.S : Qu'est-ce que votre instrument apporte à cette musique ?

P.B : Le groove, d'abord, dont je parlais à l'instant : c'est particulièrement vrai dans *Nagoya Guitars*. C'est un groove qu'on n'entend pas nécessairement dans l'original pour marimbas et que j'ai particulièrement travaillé grâce à un jeu très spécifique et assumé de main droite.

Au reste, avec la guitare électrique, je crois être parvenu à recréer, ou à évoquer, certains timbres du marimba, grâce notamment à des techniques comme le « palm muting » (étouffer les cordes avec la paume de la main droite) : en mêlant des notes à moitié étouffées et d'autres sonnantes librement. On obtient ainsi un son très rythmique, percussif, dont se dégagent harmonies et mélodies.

Ensuite, je trouve que la guitare électrique donne un caractère très aérien à la répétition des notes. Dans *Electric Counterpoint* par exemple, il faut d'ailleurs éviter tout staccato et trouver un jeu très legato pour faire chanter ces grandes lignes de notes répétées.

Enfin, l'attaque de la guitare électrique permet de gagner en précision dans les sections rythmiques.

J.S : Vous refermez l'album avec *Clapping Music* (1972), qui a encore moins de rapport avec la guitare : pourquoi ?

P.B : Dans le cheminement esthétique de Reich, *Clapping Music* vient clore la période au cours de laquelle il s'intéresse strictement aux potentialités des déphasages rythmiques. Elle vient donc comme une réponse à *Electric Guitare Phase*.

J.S : La guitare électrique est un instrument singulier,

puisque son jeu s'appuie sur des choix techniques en plus de choix instrumentaux. Quels sont vos partis pris techniques pour cet enregistrement et pourquoi ?

P.B : D'abord, j'ai voulu privilégier l'homogénéité d'un bout à l'autre du disque, pour pouvoir jouer avant tout sur l'interprétation, les attaques, les phrasés, les intentions musicales. J'utilise donc, pour toutes les pièces et toutes les parties individuelles de chaque pièce, la même guitare, le même ampli, le même matériel d'enregistrement, les mêmes micros disposés toujours exactement de la même manière.

La question de l'homogénéité étant posée, l'idée principale était de retrouver un son analogique. Le son numérique peut parfois être un peu froid, comme taillé dans un bloc, et je voulais que l'on perçoive une présence plus vivante dans le son.

Concernant les instruments eux-mêmes, j'ai voulu recréer un son « américain » : d'où le choix d'une guitare Fender Telecaster Custom Shop. C'est une réédition (« reissue ») d'un modèle de 1952, fabriquée en 2019 en Californie, qui reprend toutes les caractéristiques et les modes de fabrication de l'originale : même bois, mêmes micros, etc. La spécificité d'une « Custom Shop », c'est d'être fabriquée entièrement à la main. Elle ne sort pas d'une usine mais de l'atelier d'un luthier Fender. Même les micros — éléments essentiels d'une guitare électrique — sont bobinés à la main, ce qui permet de capter parfaitement la résonance des cordes, mais aussi la chaleur du bois dans le son. Elle est le produit d'une véritable « lutherie », au sens noble du terme, à l'instar de la plupart des instruments « classiques » comme les violons ou les guitares dites « classiques ». Et, comme eux, elle a une vraie personnalité, et une souplesse extraordinaire qui permet de tout faire. La particularité de la Telecaster est de n'avoir que deux micros : un au chevalet et un à la touche. Au moyen d'un bouton, on choisit ensuite entre trois positions : micro 1, micro 2, ou un mixage des deux ensembles. Et cela suffit amplement pour proposer une palette de sons d'une richesse impressionnante.

La *Fender Telecaster Custom Shop* est très différente des guitares électriques usinées, même les Fender haut de gamme comme l'Ultra. La première fois que je l'ai eue entre les mains, j'ai compris que j'avais là un instrument fabuleux. Elle semblait groover d'elle-même. À l'enregistrement, elle m'a littéralement transporté et m'a donné énormément d'idées musicales.

L'amplificateur que j'ai choisi est aussi une *reissue*, d'un ampli à lampes de 1965 cette fois, le *Fender '65 Deluxe Reverb*, au son très chaud — grâce aux lampes justement. L'ampli, c'est la caisse de résonance de la guitare électrique, c'est la prolongation de l'instrument. Son rôle est aussi important que les micros de la guitare dont je parlais tout à l'heure, et je voulais pouvoir exprimer ma propre personnalité musicale à travers lui.

Enfin, la basse que j'utilise sur le disque est une *ESP LTD B-1005 Deluxe*, une basse à cinq cordes, que j'ai choisie pour sa pâte sonore et sa précision, son timbre et sa présence. On ne l'entend que sur *Electric Counterpoint*, mais son rôle y est fondamental dans la répartition harmonique et même spectrale.

J.S : Comment avez-vous joué sur les réglages de la guitare ?

P.B : Cela dépend des œuvres, évidemment : j'ai voulu trouver une signature sonore spécifique pour chacune, en jouant sur les réglages de l'une à l'autre. En revanche, au sein d'une même pièce, les réglages peuvent varier ou non d'une partie de guitare à l'autre. Pour *Nagoya Guitars* comme pour *Electric Guitar Phase*, les réglages sont identiques pour toutes les parties de guitare : je voulais qu'on ne puisse pas distinguer les différentes lignes, du moins au début, pour laisser agir les déphasages et jaillir les plans sonores qui émanent des mises en boucles, synchronisations et désynchronisations. Tout ce qui fait l'essence même de la musique de Reich finalement.

Celle où les réglages de guitare ont le rôle le plus significatif, c'est évidemment *Electric Counterpoint*, puis qu'on a

jusqu'à onze parties de guitare différentes (et deux parties de basse). D'abord, j'ai privilégié l'homogénéité au sein d'une même ligne : chaque partie garde le même réglage d'un bout à l'autre. Ensuite, c'est la tessiture globale de la partie qui a déterminé le réglage de l'instrument, dans une démarche qui s'apparente à celle de la registration d'orgue. Pour respecter le principe du contrepoint composé par Reich, c'est-à-dire un bloc sonore organisé en superposition de fréquences, j'ai attribué à chaque fréquence le timbre qui me semblait le plus approprié grâce aux réglages de l'instrument. En revanche, s'agissant de la basse électrique, les deux parties sont écrites de manière parfaitement identique, à l'octave. J'ai donc gardé le même réglage pour les deux, afin de créer une homogénéité parfaite.

J.S : Quels ont été les principaux enjeux d'interprétation et d'enregistrement pour ce disque monographique ?

P.B : Tout d'abord, il me semble important de préciser que c'est moi qui ai procédé à l'enregistrement du disque : comme interprète bien sûr, mais aussi comme ingénieur du son et directeur artistique. C'est un vrai parti pris, qui partait d'un constat simple : un tel disque est tout simplement impossible à réaliser en studio. Il faut des mois entre les prises et le montage final, et aucun label ne pourrait en supporter le budget. Je l'ai donc réalisé dans mon propre studio, *A Bolt from the Blue*, à Paris. Il s'agit d'une vraie démarche artistique, qui a exigé un long processus d'immersion en vue de la conception de la prise de son. Pour cela je me suis entouré de grands professionnels du son comme Grégory Pruvot, Yann Levasseur, Max James et Thomas Vingtrinier qui ont été, à différentes étapes, de très précieux conseils. Je les en remercie ici à nouveau. Une fois les prises terminées, c'est Thomas Vingtrinier qui a réalisé le mixage et le mastering.

Du point de vue de l'interprétation elle-même, ce qui est assez étonnant, c'est que les enjeux d'interprétation sont extrêmement liés aux enjeux d'enregistrement ! Chaque pièce présente un défi méthodologique propre, qui mêle

étroitement les deux.

Par exemple, concernant *Nagoya Guitars*, qui n'a que deux parties de guitare, lorsqu'on enregistre la première partie, il faut être bien certain de la pertinence des partis pris d'interprétation, car on va devoir y répondre (en les reprenant ou en y réagissant) quand on enregistrera la seconde. La méthode d'enregistrement contraint donc l'interprétation ! Il faut parfois faire un travail de miroir entre les deux parties, et trouver les solutions adéquates : il y a certains passages de la première partie que j'ai dû réenregistrer en fonction des idées trouvées pour la seconde. On fait de la musique de chambre avec soi-même, c'est assez amusant.

Un autre grand enjeu est la mise en place, qui doit évidemment, surtout dans cette musique, être millimétrique. Et, dans le même temps, il faut savoir parfois se libérer d'un tempo strictement métronomique. Certains passages ont donc été enregistrés en suivant strictement le métronome pour une partie, et en se calant, de manière plus libre, sur cette partie déjà enregistrée, pour l'autre... Ou inversement.

Electric Counterpoint a représenté le plus gros défi à cet égard, d'autant plus que je me refusais à faire des « rustines » au montage : je souhaitais enregistrer exclusivement en « one take », c'est-à-dire parvenir à enregistrer parfaitement en une seule prise. J'ai ainsi enregistré une bonne partie de l'oeuvre de cette manière. Déjà, parmi les treize parties, il faut choisir par laquelle commencer ! Pour ma part, j'ai enregistré d'abord la Guitare n°3 (sur métronome), puis la n°4 (avec la n°3, et le métronome, dans les oreilles), en suivant scrupuleusement les dynamiques et phrasés déjà gravées pour la n°3. Et ainsi de suite pour terminer par la guitare principale, qui présente les principaux enjeux d'interprétation.

Electric Guitar Phase a elle aussi apporté son lot de questionnements : comment parvenir à une accélération linéaire parfaite, surplombant une guitare au tempo immuable ? Là encore, il a fallu réfléchir, faire des essais avant de parvenir à une version qui me satisfasse.

Enfin, il était important pour moi de conclure ce disque

par *Clapping Music* pour trois raisons. D'abord, parce que j'en aime sa composante principale, à savoir la mise en geste de l'instrument le plus simple, en même temps que le plus complexe, qui soit : le corps humain, en l'occurrence les mains.

Ensuite, je voulais me rapprocher le plus possible d'une version « Live », sachant que, encore une fois j'en ai enregistré les deux parties. Il a donc fallu faire une première voix très vivante, sur laquelle je suis venu poser la deuxième voix. J'ai ainsi pu me rendre compte que la multiplication de l'aléatoire complexifie inexorablement le processus créatif, surtout lorsqu'on enregistre seul, puisque l'interaction avec soi-même se déroule, de fait, avec un décalage temporel (celui du temps de l'enregistrement). En ce sens, *Clapping Music* m'a aussi demandé un gros travail de réflexion sur la façon dont j'allais le réaliser. C'est cet aspect artisanal, poussé à l'extrême, qui m'a fasciné et qui nourrit ce disque. Un artisanat qui me correspond parfaitement : repousser les limites pour parvenir à une réalisation qui mêle à la fois l'idée préétablie, celle qui se dessine au fur et à mesure qu'on enregistre, et celle que l'on en projette finalement.

Enfin, parce que, comme je l'ai dit plus haut, ce disque a commencé à prendre forme à partir du premier confinement, au moment où les applaudissements se sont arrêtés dans les salles du monde entier. *Clapping Music*, c'est pour moi une façon de célébrer à nouveau les applaudissements, les claquements, les battements de mains, ce geste du public qui peut sembler si anodin, mais qui est en réalité un hymne à la vie.

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas
(juin 2021)

ORIGINAL NOTES ON WORKS

Nagoya Guitars

(transcription de *Nagoya Marimbas*, composée en 1994)

Duration: 5 minutes

Version for guitars: David Tanenbaum (1996)

Premiere: December 21, 1994, Shirakawa Hall in Nagoya (Japan)

Publisher: Boosey & Hawkes

"Nagoya [Guitars] (1994) is somewhat similar to my pieces from the 1960s and '70s in that there are repeating patterns played on both marimbas, one or more beats out of phase, creating a series of two-part unison canons. However, these patterns are more melodically developed, change frequently, and each is usually repeated no more than three times, similar to my more recent work. The piece is also considerably more difficult to play than my earlier ones and requires two virtuosic performers."

Steve Reich,

Electric Counterpoint (1987)

Duration: about 15 minutes

Premiere: November 5, 1987, Brooklyn Academy of Music in New York (USA) by Pat Metheny

Publisher: Boosey & Hawkes

"Electric Counterpoint (1987) was commissioned by the Brooklyn Academy of Music's Next Wave Festival for guitarist Pat Metheny. It was composed during the summer of 1987. The duration is about 15 minutes. It is the third in a series of pieces (first Vermont Counterpoint in 1982 for flutist Ransom Wilson followed by New York Counterpoint in 1985 for clarinetist Richard Stolzman) all dealing with a soloist playing against a pre-recorded tape of themselves. In Electric Counterpoint the soloist pre-records as many as 10 guitars and 2 electric bass parts and then plays the final 11th guitar part live against the tape. I would like to thank Pat Metheny for showing me how to improve the piece in terms of making it more idiomatic for the guitar.

Electric Counterpoint is in three movements, fast, slow, fast, played one after the other without pause. The first movement, after an introductory pulsing section where the harmonies of the movement are stated, uses a theme derived from Central African horn music that I became aware of through the ethnomusicologist Simha Arom. That theme is built up in eight voice canon and while the remaining two guitars and bass play pulsing harmonies the soloist plays melodic patterns that result from the contrapuntal interlocking of those eight pre-recorded guitars.

"The second movement cuts the tempo in half, changes key and introduces a new theme, which is then slowly built up in nine guitars in canon. Once again two other guitars and bass supply harmony while the soloist brings out melodic patterns that result from the overall contrapuntal web.

The third movement returns to the original tempo and key and introduces a new pattern in triple meter. After building up a four-guitar canon two bass guitars enter suddenly to further stress the triple meter. The soloist then introduces a new series of strummed chords that are then built up in three-guitar canon. When these are complete the soloist returns to melodic patterns that result from the overall counterpoint when suddenly the basses begin to change both key and meter back and forth between E minor and C minor and between 3/2 and 12/8 so that one hears first 3 groups of 4 eighth notes and then 4 groups of 3 eighth notes. These rhythmic and tonal changes speed up more and more rapidly until at the end the basses slowly fade out and the ambiguities are finally resolved in 12/8 and E minor."

Steve Reich

Electric Guitar Phase

(transcription of Violin Phase composed in 1967)

Duration: about 15 minutes

Version for guitars: Dominic Frasca (2000)

Premiere: for violin and magnetic tape, in 1967, at The New School, New York (USA), by Paul Zukofsky

Publisher: Boosey & Hawkes

“Late in 1967 I became clearly aware of the many melodic patterns resulting from the combination of two or more identical instruments playing the same repeating pattern one or more beats out of phase with each other.

As one listens to the repetition of the several violins in Violin Phase, one may hear first the lower tones forming one or several patterns, then the higher notes are noticed forming another, then the notes in the middle may attach themselves to the lower tones to form still another. All these patterns are really there; they are created by the interlocking of two, three, or four violins all playing the same repeating pattern out of phase with each other. Since it is the attention of the listener that will largely determine which particular resulting pattern he or she will hear at any one moment, these patterns can be understood as psychoacoustic by-products of the repetition and phase-shifting. When I say there is more in my music than what I put there, I primarily mean these resulting patterns.

Some of these resulting patterns are more noticeable than others, or become noticeable once they are pointed out. This pointing-out process is accomplished musically by doubling one of these pre-existent patterns with the same instrument. The pattern is played very softly, and then gradually the volume is increased so that it slowly rises to the surface of the music and then, by lowering the volume, gradually sinks back into the overall texture while remaining audible. The listener thus becomes aware of one pattern in the music that may open his ear to another, and another, all sounding simultaneously in the ongoing overall texture.”

Steve Reich

Clapping music (1972)

Duration: 3 to 5 minutes

Premiere: April 27, 1973, New York University (USA) by Russ Hartenberger and Steve Reich

Publisher: Universal Edition

“Late in 1971 I composed Clapping Music out of a desire to create a piece of music that would need no instruments at all beyond the human body. At first I thought it would be a phase piece, but this turned out to be rather inappropriate since it introduces a difficulty in musical process (phasing) that is out of place with such a simple way of producing sound. The solution was to have one performer remain fixed, repeating the same basic pattern throughout, while the second moves abruptly, after a number of repeats, from unison to one beat ahead, and so on, until he is back in unison with the first performer. The basic difference between these sudden changes and the gradual changes of phase in other pieces is that when phasing one can hear the same pattern moving away from itself with the downbeats of both parts separating further and further apart while the sudden changes here create the sensation of a series of variations of two different patterns with their downbeats coinciding. In Clapping Music it can be difficult to hear that the second performer is in fact always playing the same original pattern as the first performer, though starting in different places. Clapping Music marks the end of my use of the gradual phase shifting process.”

Steve Reich, *Writings about Music*

INTERVIEW WITH PIERRE BIBAULT BY JÉRÉMIE SZPIRGLAS, ABOUT THIS RECORDING

JS: *You play the guitar, an instrument that is not immediately associated with the music of Steve Reich. Knowing this, how was this monographic record born?*

PB: *First of all, I like this music. I discovered it late, I admit, thanks to one of my professors at the University of Paris 8, in 2003. Since then, the more I listen to it, the more I dig, the more I am impressed by its richness. In many ways, I do not understand how it could be called «minimalist»: to the contrary, for me, it is more a «maximalist» music. Admittedly, the basic musical material with which he composes, is minimal, but the way in which he handles it, and not to mention the result, consists of a confusing richness, with all these sound layers which are superimposed, slightly shifted, according to immediate or surreptitious phase shifts, suddenly bringing out rhythms, textures...*

To be honest, I have been maturing this record for at least three years. The program has been clear in my head for a while, but I had put it aside a bit to devote myself to other projects before coming back to it. Until last year and the first lockdown. Suddenly we found ourselves collectively stuck in an extended, inexplicable time loop. Reliving almost the same day every day, I suddenly thought about Electric Counterpoint, with this desire to re-register in time and in the living. So I took the score and, like many other musicians in the same period, I shot a lockdown video.

There are two versions of Electric Counterpoint: one for electric guitar and tape—the tape being pre-recorded by the soloist, who overlays the guitars and basses to create an ensemble with which he then accompanies himself during the performance of the work; the other, later, for an ensemble of electric guitars and basses (with a main guitar part). The idea, in the context of lockdown, was therefore to record the first movement that seemed to me as suspended in time as the period we were living. I played all parts of it myself. The result, broadcast as a video on

YouTube, caught the eye of France Musique, who invited me to perform the entire work at their summer festival. During the recording of the backing tracks for the other two movements, I told myself that the time had come to realize the project of a complete record around the music of Steve Reich for guitar.

I then redesigned the program, before having it validated by Steve Reich himself.

JS: *Electric Counterpoint is indeed intended for the electric guitar, but the other works that you perform on this monographic disc are originally composed for other instruments (the violin and the marimba). What is the place of the guitar and more particularly of the electric guitar in Steve Reich's work?*

PB: *In reality, even Electric Counterpoint is not composed for an electric guitar, but for an electroacoustic guitar—that is to say an acoustic guitar, stretched with steel strings, with a beautiful soundboard (which an electric guitar does not have), which you can plug in if you want. And there is indeed no other work by Reich that emphasizes the electric guitar so much.*

For about fifteen years, however, it has appeared, as well as the electric bass, in ensembles: in 2x5 (2009, with 4 electric guitars and electric basses), Pulse (2019, with only one bass electric) and Radio Rewrite (2015, an electric guitar and bass).

JS: *Steve Reich is in many ways part of a classical Western tradition of musical writing, which arguably explains why he prefers the typical acoustic instruments of the symphony orchestra—and also why his work with synthesizers or electronics falls under general of a very artisanal approach, «low-tech» shall we say (mixed samples, but most of the time untreated). How do you explain his very specific interest in your instrument?*

PB: *I only have guesswork. I have the feeling that he is an extremely demanding composer, who also has a very clear*

vision of instruments and instrumentalists. Maybe it's all just a question of meeting people: meeting Pat Metheny, for example, who gave birth to *Electric Counterpoint* in 1987. More recently, I think he was touched by his meeting with the members of the band Radiohead, which led him to write *Radio Rewrite*, inspired by songs by the band.

JS: How does he approach the instrument when he is actually interested in it?

PB: I don't think his writing for the electric guitar is really specific. However, he has an incredible way of exploiting the different timbres of the instrument, depending on the register in which it is played. This is particularly audible in *Electric Counterpoint*: the counterpoint is the result of layering guitars (up to eleven, including a main one) and two basses, and there is no need to force the main part at all to make it float above the ensemble. By the specific timbre it has, simply because it plays in the register in which it plays, its line emerges naturally. And the same goes for the way he weaves his textures. I saw this when I recorded it. I had, in fact, to record one part after another; and, over the course of the process, we realize that each part takes exactly its place in the whole, without even needing to readjust the balance in the mix, until producing these undulating colors. If we remove one, it no longer works. In that regard, this writing is amazing. It is orchestrated and demonstrates a deep knowledge of the nature of instrumental sound.

It's a hell of a challenge when recording: the setup has to be absolutely perfect for the colors to appear.

JS: Why did you decide to play the other pieces in transcriptions for your instrument? If they weren't meant for it, wouldn't it be better to leave them out? How is this relevant?

PB: I didn't do the transcriptions myself; I preferred to take the versions already transcribed by David Tanenbaum for *Nagoya Guitars* and by Dominic Frasca for *Electric Guitar Phase*. These versions were developed with Reich, who then

validated them for editing, recording, and performance. David Tanenbaum, with whom I have been in contact for several years, told me that he had had to come back to the charge several times and that, in return, Steve Reich had made very specific requests to him on the score before giving his agreement. It is an important—even indispensable—stage in the life of a transcription of a written work to be validated by its composer. It seems to me that this gives it the value of a work originally written for the guitar.

To come back to your question, there were several reasons for this choice. First, I have the feeling that this music lives differently with my instrument, and I wanted to make it heard. Then, even if the electric guitar does not have a shortage of pieces to play, most composers produce one or two, rarely more. I have felt for a long time the need to further enrich our repertoire. I also wanted to defend my own versions of these works, thus transcribed. The transcription of *Nagoya Marimbas* by David Tanenbaum is actually intended for a duo of nylon-stringed acoustic guitars (the «classical guitar»). So this is a very first version for an electric guitar duo.

Finally, I wanted to work on Steve Reich's work both as traditionally written Western music (which it is), but also as music that exudes an omnipresent, almost mind-blowing groove.

JS: What does your instrument bring to this music?

PB: The groove, first of all, which I was just talking about: this is especially true in *Nagoya Guitars*. It's a groove that you don't necessarily hear in the original for marimbas and that I particularly worked on with a very specific and assumed right-hand playing.

Moreover, with the electric guitar, I believe I have succeeded in recreating, or evoking, certain timbres of the marimba, thanks in particular to techniques such as «palm muting» (stifling the strings with the palm of the right hand): by mixing half-muffled notes and others sounding freely. We thus obtain a very rhythmic, percussive sound, from which harmonies and melodies emerge.

Then, I find that the electric guitar gives a very airy character to the repetition of the notes. In *Electric Counterpoint*, for example, you have to avoid any staccato and find a very legato game to make these main lines of repeated notes sing.

Finally, the attack of the electric guitar allows you to gain precision in the rhythm sections.

JS: You close the album with *Clapping Music* (1972), which has even less to do with the guitar. Why?

PB: In Reich's aesthetic journey, *Clapping Music* closes the period during which he is strictly interested in the potentialities of rhythmic phase shifts. It therefore comes as a response to *Electric Guitar Phase*.

JS: The electric guitar is a unique instrument, since its playing is based on technical choices in addition to instrumental choices. What are your technical biases for this recording, and why?

PB: First of all, I wanted to prioritize the homogeneity from one end of the record to the other, in order to be able to play above all on the interpretation, the attacks, the phrasing, the musical intentions. So I use, for all the rooms and all the individual parts of each room, the same guitar, the same amp, the same recording equipment, the same mics always arranged in exactly the same way.

The question of homogeneity being raised, the main idea was to find an analog sound. Digital sound can be a bit cold at times, like it is carved out of a block, and I wanted to feel a more vivid presence in the sound.

Regarding the instruments themselves, I wanted to recreate an «American» sound: hence the choice of a Fender Telecaster Custom Shop guitar. This is a reissue of a 1952 model, manufactured in 2019 in California, which incorporates all the characteristics and manufacturing methods of the original: same wood, same pickups, etc. The specificity of a «Custom Shop» is that it is made entirely by hand. It does not come from a factory but from the workshop

of a Fender luthier. Even the pickups—essential parts of an electric guitar—are hand-wound, which perfectly captures the resonance of the strings, but also the warmth of the wood in the sound. It is the product of a real «violin», in the noble sense of the term, like most «classical» instruments such as violins or so-called classical guitars. And, like them, she has a real personality, and an extraordinary flexibility that allows her to do anything. The particularity of the Telecaster is that it only has two microphones: one at the bridge and one at the fingerboard. Using a button, you can then choose between three positions: mic 1, mic 2, or a mix of the two sets. And that is more than enough to offer an impressively rich palette of sounds.

The Fender Telecaster Custom Shop is very different from machined electric guitars, even high-end Fenders like the Ultra. The first time I had it in my hands, I realized that I had a fabulous instrument. She seemed to groove on her own. On the recording, she literally blew me away and gave me a lot of musical ideas.

The amplifier I chose is also a reissue—of a 1965 tube amp this time, the Fender '65 Deluxe Reverb, a very warm sounding amp thanks to the tubes. The amp is the soundboard of an electric guitar; it is the extension of the instrument. Its role is as important as the guitar pickups I was talking about earlier, and I wanted to be able to express my own musical personality through it.

Finally, the bass I use on the record is an ESP LTD B-1005 Deluxe, a five-string bass, which I chose for its sonic paste and precision, timbre and presence. You can only hear it on *Electric Counterpoint*, but its role is fundamental there in the harmonic and even spectral distribution.

JS: How did you play with the settings of the guitar?

PB: It depends on the works, of course: I wanted to find a specific sound signature for each one, by adjusting the settings from one to the other. However, within the same work, the settings may or may not vary from one guitar part to another. For Nagoya Guitars as for *Electric Guitar Phase*,

the settings are the same for all the guitar parts: I wanted the listener not to be able to distinguish the different lines, at least at the beginning, to let the phase shifts act and the sound planes emanating from the loops, synchronizations, and desynchronizations: everything that ultimately forms the essence of Reich's music.

The piece in which the guitar settings have the most significant role is obviously *Electric Counterpoint*, since there are up to eleven different guitar parts (and two bass parts). First, I favored consistency within the same line: each part keeps the same setting from end to end. Then, it is the overall range of the part that determined the setting of the instrument, in a process similar to that of organ registration. To respect the principle of the counterpoint composed by Reich, that is to say, a sound block organized in superposition of frequencies, I assigned to each frequency the timbre that seemed most appropriate to me thanks to the settings of the instrument. On the other hand, when it comes to the electric bass, the two parts are written in exactly the same way—in octave. So I kept the same setting for both, to create perfect consistency.

JS: What were the main interpretation and recording issues for this monographic record?

PB: First of all, I think it is important to point out that I was the one who recorded the disc: as a performer of course, but also as a sound engineer and artistic director. This is a real bias, which started from a simple observation: such a record is quite simply impossible to make in a studio. It takes months between takes and final editing, and no label could afford the budget. So I did it in my own studio, *A Bolt from the Blue*, in Paris.

It is therefore a true artistic process, which required a long process of immersion to design the sound recording. To do this, I surrounded myself with great sound professionals such as Grégory Pruvot, Yann Levasseur, Max James, and Thomas Vingtrinier, who gave, at different stages, very valuable advice. I thank them here again. Once the takes

were finished, it was Thomas Vingtrinier who did the mixing and mastering.

From the point of view of the interpretation itself, what is quite astonishing is that the stakes of interpretation are extremely linked to the stakes of recording! Each piece presents its own methodological challenge, which closely mixes the two.

For example, concerning *Nagoya Guitars*, which has only two guitar parts, when you record the first part, you must be sure of the relevance of the interpretation biases because you will have to answer them (by resuming them, or reacting to them) when you record the second. The recording method therefore constrains interpretation! Sometimes you have to mirror the two parts and find the right solutions: there are certain passages from the first part that I had to re-record based on the ideas I found for the second. We do chamber music with ourselves; it's pretty funny.

Another big issue is the positioning, which must obviously, especially in this music, be precise to the millimeter. And, at the same time, sometimes you have to know how to break free from a strictly metronomic tempo. Certain passages were therefore recorded by strictly following the metronome for one part, and by basing them, more freely, on this already recorded part for the other—or vice versa.

Electric Counterpoint was the biggest challenge in this regard, especially since I refused to make "patches" during the editing: I wanted exclusively to record in one take, that is, to achieve perfect recording in only one take. So I recorded a lot of the work that way. Already, among the thirteen parts, you have to choose which one to start with! For my part, I first recorded guitar number 3 (with a metronome), then number 4 (with number 3 and the metronome in my ear), scrupulously following the dynamics and phrasing already recorded for number 3. And so on to finish with the main guitar, which presents the main interpretive issues.

Electric Guitar Phase also brought its share of questions: How do I achieve a perfect linear acceleration, overlooking a guitar with an immutable tempo? Here again, I had to

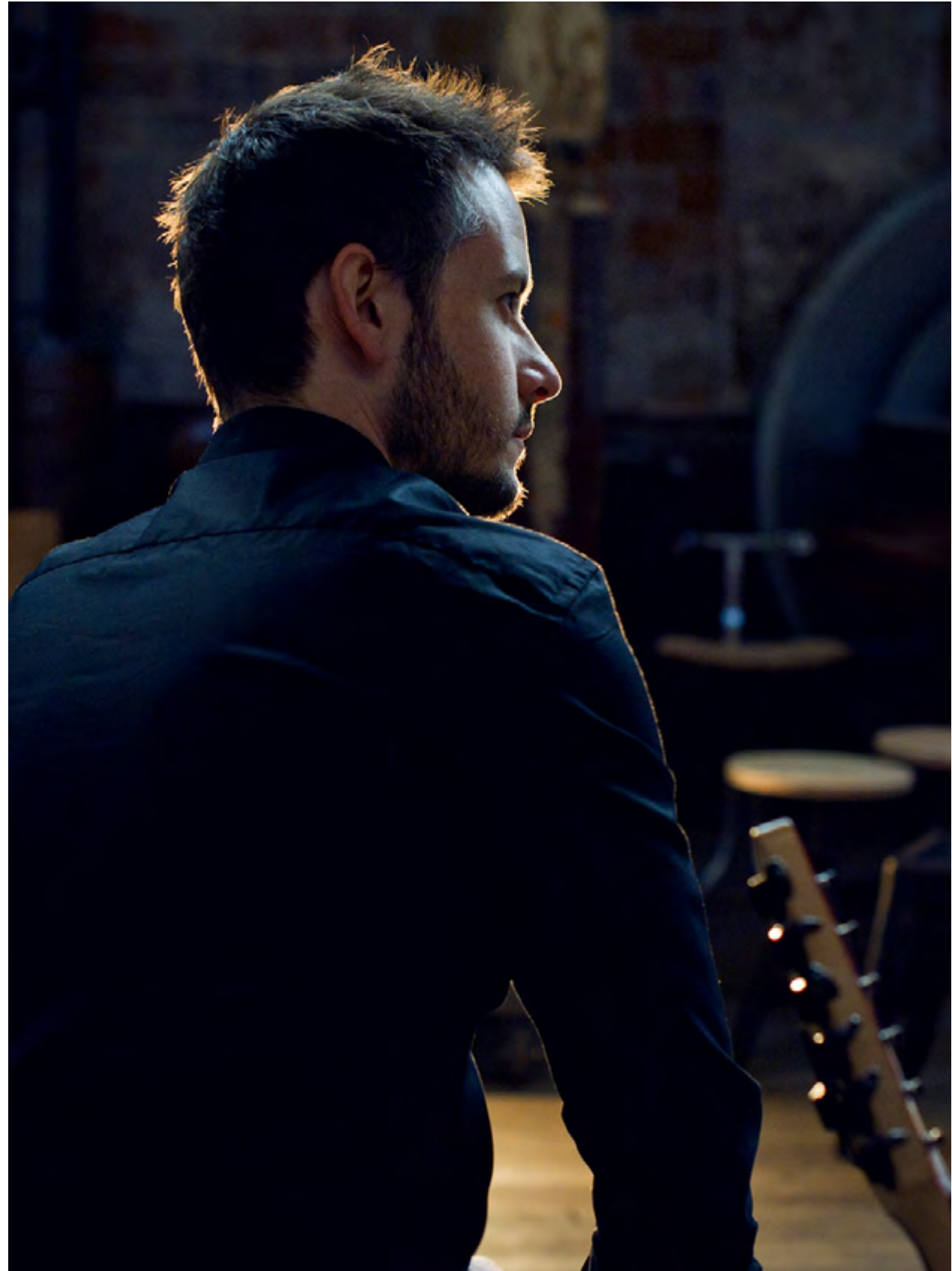
think, to test things out before arriving at a version that satisfies me.

Finally, it was important for me to conclude this disc with *Clapping Music* for three reasons. First, I like its main component, namely the putting into gesture of the simplest instrument, at the same time as the most complex of all: the human body, in this case the hands.

Then I wanted to get as close as possible to a «live» version, knowing that once again I recorded both parts of it. So I had to make a very lively first voice, on top of which I put the second voice. I was thus able to realize that the multiplication of the random inexorably complicates the creative process, especially when recording alone, since the interaction with oneself takes place, in fact, with a time lag (that of time of the recording). In that sense, *Clapping Music* also required a lot of work from me to figure out how I was going to achieve it. It is this artisanal aspect, taken to the extreme, which fascinated me and which nourished the making of this record. It is a craft that suits me perfectly: pushing the limits to achieve a realization that combines both the pre-established idea, the one that takes shape as we record, and the one that we ultimately project.

The final reason I conclude with this piece is that this record began to take shape from the first lockdown, when the applause stopped in all theaters around the world. *Clapping Music* is for me a way of celebrating again the applause, the clapping, the music of the hands, this gesture of the audience which may seem so trivial, but which is in reality a hymn to life.

*Text compiled by Jérémie Szpirglas
(June 2021)*



REMERCIEMENTS / THANKS

Steve Reich, Jess Charlwood et Boosey & Hawkes, Arnaud Merlin, Pierre Charvet, Andrew Rosner, Xavier Carrere, Matthias Pintscher, Edouard Brane, Yann Levasseur, Grégory Pruvot, Max James, Thomas Vingtrinier, Benoît D'Hau, Maël Perrigault, Catherine Peillon, Manuel Braun, Jérémie Szpirglas et Jennifer McNeil.

REMERCIEMENTS AUX MÉCÈNES / THANKS TO THE PATRONS

Xavier Carrere, Fanny Bibault-Cazade, Marie-Hélène Hérault-Bibault, Philippe Soussand, Magali Koutti, Maxime Froment Regaignon, Marc et Anne Lallemand, Thierry Bary, Valentin Chioukh, Cédric Carceles, Emmanuel Duvshani, Benjamin Girardot, Bruno Bianco, Claudine Manesse, Nicolas Barillot, Jean-Claude Cazade, Patrick Amar, Marina Milinkovitch, Vincent Ramos-Filaire, Pascal Lemaire, Nicolas Fraissinet, Fabienne Bouvet, Arnaud Toussaint, John Alvarado, Jeffrey Holmes, Nicolas Mondon, Xavier Baraton, Elke Prinsier, Erwan Larzul, Guo Yi, Raphaël Guichard, Philippe Castaings, Benjamin Belot et Evan Prevost.

